

К 100-летию со дня рождения А. Ахметели



Искусство грузинского режиссера Сандро Ахметели развивалось и завоевало широкое общественное признание в наэлектризованной атмосфере творческих исканий, жарких споров и диспутов 20-х годов. Спектакли, созданные Ахметели, волновали зрителей Тбилиси, Москвы, Ленинграда. Когда Луначарский заявил, что руководимый Ахметели коллектив «выдвигается в первый ряд мировых театров», эти его слова никакого удивления не вызвали, ибо ни малейшего преувеличения в них не было.

ТРАДИЦИИ И НОВЬ

Так дело и обстояло: несподражаемо-самобытные сценические композиции Ахметели — «Разлом» Б. Лавренева, «Анзор» С. Шаншавили, «Разбойники» Шиллера, «Тетнульд» Ш. Дадiani, «Интервенция» Л. Славина, «Город ветров» В. Кирсона и другие — выдерживали сравнение с лучшими работами самых знаменитых режиссеров Москвы, Парижа, Берлина. Все, кто видел эти спектакли, в один голос говорили о редчайшем, даже единственном в своем роде впечатлении: внушительная простота общих очертаний словно бы охватывала неостановимый, огнедышащий, подобный лаве, поток действия.

Однако в истории нашего театра деятельность Сандро Ахметели поныне остается недооцененной. Истинному и полному пониманию его искусства до сих пор мешают застарелые предубеждения. Мешает и неизученность некоторых поворотных событий истории грузинской сцены.

Бурный конфликт актерской корпорации «Дуруджи» с режиссером Котэ Марджанишвили и разрыв возглавляемой Ахметели группы талантливых учеников с учителем, которого они вчера еще боготворили, — дело прошлое, так сказать, достойные истории. Но в истории театра такие драматические эпизоды непременно обрастают легендами. Едва наука не договаривает, медлит, легенда мчится во весь опор, переходит из уст в уста и — к великой досаде серьезных ученых — беззащитно фантазирует, присочиняя к былому небывалое.

Всякий раз, когда я оказываюсь в Тбилиси, до меня доносятся непримиримые голоса «марджановцев» и «ахметелиевцев», полные неугасших страстей.

Наивно же предполагать, что буря, результатом которой был уход Котэ Марджанишвили и его приверженцев из Театра им. Руставели, их отъезд в Кутаиси, создание там нового коллектива и одновременно возникновение и в Тбилиси тоже по существу нового театра, — невозможно же поверить, что вся эта буря разыгралась будто бы только из-за того, что одни, молодые актеры, свято соблюдали внутритеатральную дисциплину, а другие, именитые, ею пренебрегали. Столь же малоубедительны и проскальзывающие подчас в мемуарах намеки на то, что причиной всему несходство характеров двух режиссеров. Дисциплина дисциплиной, характеры характерами, однако не подлежит сомнению, что противоречия были вызваны различием эстетических концепций Марджанишвили и Ахметели.

Иначе ведь никак не объяснишь дальнейшие события, не поймешь ситуацию легендарного соревнования театров, долго возбудившего всю интеллигентную Грузию.

В Кутаиси на премьеры Марджанишвили отправлялись из Тбилиси целые поезда зрителей, болельщиков. Гастроли кутаисцев в Тбилиси вызвали небывалый ажиотаж. В свою очередь каждая премьеры Ахметели привлекала всеобщее внимание и порождала самые оживленные дебаты на страницах грузинских газет и журналов.

Какие же позиции сталкивались в споре? Ответ, по-моему, лежит близко, он напрашивается и многое объясняет.

Какова была миссия Марджанишвили, вернувшегося в Грузию после установления Советской власти в республике, а до того долго работавшего в России, и не где-нибудь, а в Московском Художественном театре, не с кем-нибудь, а со Станиславским, Немировичем-Данченко, Гордоном Крагом, Сулержицким? Миссия Марджанишвили была, естественно, обусловлена тем, что он практически освоил новейшие достижения русской и европейской режиссуры и стремился утвердить эти достижения на грузинской сцене, которая до него вообще не знала режиссуры в современном смысле слова. Обладая огромным дарованием, опираясь не только на опыт своих учителей, но и на недавнюю собственную практику, Котэ Марджанишвили, понятно, хотел поднять грузинский театр на высоту передового мирового сценического творчества и очень быстро — на удивление быстро! — добился цели. Такие шедевры его режиссуры, как «Фуэнте Овехуна», «Затмение солнца в Грузии», «Гамлет», показывают, что Марджанишвили держал курс на искусство высокого вкуса и большого стиля. Он привлекал к театру талантливейших композиторов, прекрасных живописцев, прошедших парижскую школу (Давида Какабадзе, Ладо Гудиашвили, Елену Ахзедиани). Он строил ансамблевый театр в соответствии с высочайшими требованиями сценической культуры XX века.

Марджанишвили умел с юмором воссоздавать на подмостках забавные картинки провинциальной отсталости (и едва ли не в этом состояла вся прелесть его дановки «Затмения солнца в Грузии» Зураба Антонова). Но самая мысль о том, что существует грузинская народная эстетическая традиция, способная дать мощный импульс новому сценическому искусству, его не занимала.

Она входила в искусство Марджанишвили только как местный колорит, как приправа и подсветка.

Ахметели, который сначала кротко следовал за учителем, впоследствии резко свернул с марджановского пути. Он смело, щедро и очень изобретательно вводил в свои режиссерские партитуры народные грузинские песни, танцы, пытался настроить сценическое действие по национальному ритмическому камертону, решил насытить искусство сцены всеми богатствами грузинского фольклора. «Функция нашего театра, — утверждал Ахметели, — в том, чтобы найти соответствующую национальную форму для выражения идей коммунизма».

Миссия Ахметели прежде всего в этом и состояла: в поисках «своей дороги». Хочу особо подчеркнуть, что Ахметели отнюдь не разворачивал всякий прекрасно оснащенный усилиями Марджанишвили театральный корабль.

Напротив, он продолжил движение вперед, во время поднял новые паруса и не только сообщил искусству Театра им. Руставели ярчайшую самобытность, но и сблизил это искусство с новаторскими исканиями таких советских мастеров 20—30-х годов, как Мейерхольд, Таиров, Курбас, Алексей Попов, Дикий.

Марджанишвили был ближе к режиссерам старшего поколения. Ахметели — к тем, чьи дарования задавали тон в послеоктябрьские годы.

Идейная позиция Ахметели оставалась твердой и ясной это, как дважды два четыре, доказано спектаклями «Разлом», «Анзор», «In tigranos» («Разбойники»). Ахметели взял русскую пьесу Вс. Иванова «Бронепоезд 14—69», с помощью драматурга Сандро Шаншавили перенес ее действие на Кавказ, с помощью художника Ираклия Гамрекели создал декорацию-конструкцию, которая имела общий вид горного аула, но на деле представляла собой сложную систему разновысотных игровых площадок, где режиссер организовывал лаконичные, но экспрессивные массовые сцены. Свободолюбивый дух народной революции овеял эту лапидарную композицию.

Режиссерское искусство Марджанишвили тяготело к мажорной театральности, упивалось красочностью и подвижностью сценических форм. Палитра Ахметели была иная: скупые краски, лаконичность письма, суровая тональность. Меньше колоритных деталей. Емкие метафоры (например, знаменитое красное знамя, которое «играло» в «Разломе» Бориса Лавренева). Конструктивный заркав ахметелиевского спектакля обладал завидной прочностью. Мускулатура мизансцен была демонстративно обнажена. Их обоих роднило между собой романтическое мироощущение. Кроме того, оба они при всем внешнем различии их постановок умели раскрепощать инициативу исполнителей и выводить замечательных грузинских актеров в самый центр режиссерских построений.

Луначарский прекрасно понял и верно оценил искусство Ахметели, который, по его словам, «не влил насильственно эту свежую актерскую гениальность в европейский театральный костюм, а решил, так сказать, скротить новую театральную форму по прекрасному и могучему телу национального сценического дарования». При этом Луначарский говорил и об «очень большой революционной зарядке», свойственной постановкам Ахметели. Однако в напряженной ситуации 30-х годов идеи и намерения Ахметели были истолкованы ложно: «Сейчас все это выглядит курьезным». Но, некоторые демагогические тезисы до сих пор дают на умы историков театра.

Но Ахметели не нуждается ни в замалчивании мнимых грехов, ни в прощении мнимых его ошибок. Ошибался ли Александр Блок, когда в «Двенадцати» использовал формы простонародной частушки? Ошибались ли Маяковский и Мейерхольд, воскрешая в новых идейных целях забытый опыт площадного балагана? Ошибался ли Петров-Водкин, когда обращался к мотивам древней иконописи? Ошибался ли Шостакович, вводя в сложнейшие оркестровые партитуры разбитные интонации и «низкий пошиб» жестокого романса или модного танго? Ошибались ли А. Дикий и Б. Кустодиев, стилизуя под лубочную картинку левскую «Блоху»?

Заслуга Ахметели состоит в том, что он виртуозно сумел обновить самобытные художественные формы, выработанные многовековым опытом грузинского народа, и уверенно ввел их в сложную структуру новаторского спектакля.

Роберт Стурца справедливо говорит: «Наши непосредственные традиции — это творчество Марджанишвили и Ахметели». Но из этих слов не следует делать вывод, будто театральные идеи Марджанишвили и Ахметели идентичны, во всем совпадают. К счастью, дело обстоит не так. Грузинская природа режиссерского темперамента Марджанишвили ориентировалась на синтетический театр европейского класса и чуралась крайностей «левого» искусства. Европейский масштаб дарования Ахметели выразил себя в утверждении самобытности грузинской сцены, но в экспериментальных новаторских формах.

Нынешнее взаимопроникновение двух этих концепций — процесс естественный, неизбежный. Но есть силы, которые его тормозят, и есть силы, которые его форсируют.

Торможение возникает, я думаю, из-за того, что и марджановские, и ахметелиевские идеи в 40—50-е годы были одинаково забыты, хотя именем Марджанишвили клялись все, кому не лень, а имя Ахметели не упоминалось.

Мне хорошо памятен грузинский театр послевоенных лет. Как все, я восторгался тогда актерскими талантами Верико Анджапаридзе, Акакия Хоравы, Серго Закариадзе. На общем фоне тогдашнего театра актерские дарования грузинских мастеров выглядели особенно сильными, а масштабы их героинь и героев — особенно крупными. Но чувствовался, и с каждым годом все острее, разлад между одухотворенностью героев и массивной внешностью сценических построений, которые они собою венчали. Грубо говоря, фигуры были живые, постройки — мертвые. Великолепные актеры, выпестованные Марджанишвили и Ахметели, выступали в старомодно-пышных, тяжеловесных спектаклях. Когда я слышу сейчас экспансивные голоса, призывающие защитить актеров от деспотической режиссерской власти, мне тотчас вспоминаются оба главных грузинских театра той поры, когда они были надежно ограждены от режиссуры и дряхлели на глазах.

Будущее грузинской сцены во многом зависит от того, насколько смело и свободно сумеют нынешние режиссеры распорядиться доставшимся им великим наследством.

К. РУДНИЦКИЙ.